

Palacios de la memoria: el cine desplazado

JOSEP M. CATALÀ

Cuando nos planteamos el fenómeno de la relación del cine con el museo, nos puede asaltar la duda de si es verdaderamente posible combinar medios distintos sin que ninguno de ellos se altere lo suficiente para perder su identidad. Al fin y al cabo, de la respuesta depende que comprendamos la diferencia entre los conceptos de multimedia y de transmedia, confundidos con mucha desenvoltura, así como que nos adentremos adecuadamente en el campo de las hibridaciones mediáticas contemporáneas. En apariencia, por ejemplo, el cine es fácil de trasladar a los museos, pero no así la televisión, como lo demostraba la interesante aunque frustrada muestra que, con el nombre de *¿Estáis listos para la televisión?*, se celebró en el MACBA de Barcelona a principios de 2011. La aparente facilidad de transvase del cine al espacio museístico podría resultar del hecho de que existe un vínculo difuso pero revelador entre ambos espacios. Las salas de cine y las de los museos compartirían un tipo de espectáculo que McLuhan hubiera calificado de *hot* por el carácter pasivo de su fruición y que permitiría la acomodación fácil aunque un poco fraudulenta de un espacio de exhibición a otro. En el museo se muestran obras de arte y en la sala de cine, películas, y en ambos casos el espectador se relaciona con las respectivas piezas primordialmente a través del sentido de la vista y de forma pasiva, por lo que no parece haber ninguna dificultad en adaptar las salas de un museo para que en sus paredes se proyecten películas en lugar de que cuelguen cuadros, aunque ello suponga forzar la razón museística a favor de la cinematográfica. Con la televisión, medio *cool* por excelencia (siguiendo con la rancia nomenclatura de McLuhan, *cool* es aquel medio que promueve una mayor participación porque su contenido aparece menos definido), no sucede sin embargo lo mismo, y las resistencias a la adaptación son mayores y por ello muy reveladoras. Pero, si bien el tipo de espectáculo que propicia la televisión es, efectivamente, muy distinto del cinematográfico, lo cierto es que cuando contemplamos el fenómeno de las transferencias desde la perspectiva de esa televisión, observamos que su modo de exhibición no se encuentra de

hecho tan lejos de la del museo y ello hace que los nexos que este parecía tener con el cine aparezcan ahora como intrascendentes. Los modos de exhibición del museo y del cine tienen semejanzas superficiales que hacen pensar en transvases también triviales entre ambos medios, mientras que los nexos entre el espectáculo del museo y el de la televisión son más profundos y por ello las verdaderas adaptaciones resultan más difíciles, ya que no admiten componendas.

En el museo se propicia, por su forma acumulativa, ese tipo de mirada distraída, dispersa, que en los años treinta tanto Benjamin como Kracauer aplicaban al cine y que en realidad correspondía más a la futura televisión del mando a distancia. El museo por su parte implica además la consolidación institucional de la mirada del *flâneur*, que ahora puede recorrer las heterogéneas salas del mismo como antes paseaba por las calles de la ciudad en busca de experiencias constantemente nuevas pero poco profundas. Algo parecido ocurre con el espectador de televisión, solo que en este caso sin tener que trasladarse de un sitio a otro puesto que son los *sitios* los que llegan hasta donde él se encuentra. También en el museo es posible contemplar las obras de arte sin tener que trasladarse allí donde están originariamente situadas. Ambos dispositivos se fundamentan en una concentración espacial que implica un desplazamiento drástico del objeto a exhibir. En ambos casos, se produce ese proceso de absorción de la obra de arte por las masas que Benjamin denominaba disipación y que contraponía a la actitud de recogimiento del experto, que por el contrario se sumerge en ella¹.

Sin embargo se da, como he dicho, una incongruencia entre los espacios de exhibición de la televisión y el museo cuando intentan conjuntarse. El museo, que es capaz de asimilar todos los medios anteriores, de la pintura y la escultura al cine, se ve incapacitado de hospedar a la televisión sin convertirla en algo distinto: en espectáculo cinematográfico. Así la citada exhibición del MACBA consistía en poco más que una serie de grandes pantallas donde se proyectaban programas de televisión de diversa índole que situados en el museo no podían ser contemplados distraídamente, sino que demandaban lo que demanda el cine moderno, una atención continuada en una sala oscura, durante un espacio de tiempo relativamente considerable². Si acaso, la heterogénea acumulación de pantallas, con sus respectivos espacios de visualización, en una misma sala constituía, en esa exhibición, una alegoría de la propia multiplicidad televisiva y sus abigarradas propuestas. Pero cada una de las pantallas y el correspondiente espacio para el público no conseguía ser otra cosa que una aplicación cinematográfica ligeramente transformada por su ubicación en un museo. La combinación de medios origina siempre transformaciones en los mismos, pero a veces estas transformaciones implican una regresión, por lo que deben considerarse abortadas. La acomodación superficial de la televisión al espacio del museo no conduce a ninguna parte, mientras que el cine da la impresión de poderse trasladar sin quedar des-

¹ Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 53.

² También había monitores de televisión repartidos por los rincones de las salas, pero eran significativamente poco relevantes y casi no atraían la atención del público.



24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro (Douglas Gordon, 2008)

virtuado. Pero ello es un indicativo de que no se ha emprendido una verdadera traducción.

La transferencia del cine a los museos no es una operación tan simple como parece y no implica solamente la instalación de un determinado dispositivo en un nuevo lugar que lo acoge provisionalmente. Cuando la operación es genuina, asistimos por el contrario a un juego entre distintos espacios de exhibición que se transforman mutuamente, si bien el hecho de que se pueda producir una relación fluida pero profunda entre ellos implica que los mismos ya han experimentado con anterioridad algún tipo de modificación particular, una ruptura de la estabilidad tradicional de sus modos de exhibición. El cine expandido se encuentra con un museo igualmente prolongado. Y entre ambos nos muestran las posibilidades de un nuevo espacio de exhibición que los engloba al tiempo que promueve la posible conjunción con otros medios.

La fenomenología de los espacios de exhibición

Walter Benjamin, en su conocido artículo sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, afirma que “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el

lugar en que se encuentra”³. El indudable éxito que ha tenido entre los teóricos la mención a la existencia irreplicable de la obra hace aún más sorprendente si cabe el olvido a que se ha relegado el resto de la tesis, donde esa originalidad esencial no se limita al objeto en sí, sino que se extiende también al lugar donde está situado. La resistente mística de la originalidad ha dominado el pensamiento de la copia y ha dejado reducido el fenómeno a un velado lamento por la supuesta pérdida de virginidad de la obra de arte al ser copiada y consiguientemente multiplicada. Lo importante parece ser el original, se encuentre donde se encuentre. Así, John Berger, en su no menos influyente ensayo “Modos de ver”, indica que “la singularidad de cada pintura formaba parte en su momento del lugar donde residía. En algunos casos, el cuadro era transportable pero nunca podía ser visto en dos lugares al mismo tiempo. Cuando una cámara reproduce una pintura, destruye la singularidad de su imagen”⁴. Se menciona, pues, el entorno, pero se sigue privilegiando la singularidad de la obra y su peculiar relación con el espectador: extraer la obra de su entorno original es menos dramático que multiplicar su imagen y destruir con ello la posibilidad de esta relación extática. Es cierto que la multiplicación de las copias destruye el aura de las obras, pero también es verdad que inclina a concebirlas como elementos separados de cualquier lugar de exhibición: imágenes flotantes cuya fruición es un acto sustancialmente intelectual.

82

El espacio de la presentación dejó, pues, de interesarnos desde el momento en que la obra de arte pudo ser transportada físicamente al museo o virtualmente a un libro o una proyección fílmica. Con ello olvidábamos dos cosas trascendentales: primero que cada obra de arte clásica había sido confeccionada teniendo en cuenta el escenario en el que iba a estar incluida; y luego, algo todavía más importante: que cada medio tiene un espacio particular donde se muestran de forma esencial sus productos y que forma parte del dispositivo por el que la obra se relaciona con su espectador. No cabe duda de que el mito de la transparencia de la representación, instaurado por el sistema renacentista de la perspectiva y cuyos influjos llegan hasta nuestros días, hizo que olvidáramos el primer fenómeno tan pronto como la tecnología permitió separar la imagen de su sustrato material, puesto que ese mito promovía la idea de que nada se interpone, ni debe interponerse, entre la imagen, entendida como extensión de lo real, y su espectador. Pero al mismo tiempo el mito contribuía a que no reparáramos en la otra fenomenología primordial, la de los modos de exhibición, es decir, en el hecho de que cada obra se posiciona en el centro de una ecología mediática que tiende a trasladarse con ella y, por lo tanto, ofrece resistencia cuando se inserta en un medio distinto.

En realidad, el olvido del espacio de la representación no es del todo ajeno a la persistencia de la idea de originalidad, puesto que, en última instancia, esta idea

3 Ibid., p. 20.

4 John Berger: *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation y Penguin Books, 1987, p. 19.

no hace otra cosa que reducir la obra de arte a un objeto particular desgajado de su contexto tanto físico como histórico: la concentra hasta tal punto en una entidad esencial que incluso su autor queda apartado de ella. No es solo que el original esté rodeado de un aura, como indica Benjamin, sino que es pura aura, cuya veneración se acrecienta a medida que las copias de ese original se propagan por el mundo, igual que las estampas de los santos incrementan su devoción. La imagen pasa a ser, desde ese momento, una cosa y, el objeto material, otra. La imagen se escinde, platónicamente, entre su sombra visual y su esencia material depositada en un

lugar característico, el museo. El aura no es, por tanto, algo consustancial a la obra, sino una emanación causada por su traslado a un espacio aparentemente neutro como es el del museo. Sin museos, no existirían originales.

Generalmente los museos, a lo largo de su historia, han funcionado como contenedores más o menos neutros. En principio venían a ser máquinas de desencantamiento que secularizaban aquellas obras de arte pertenecientes a la iglesia al extraerlas del espacio de culto y trasladarlas a un ámbito no solo laico, sino básicamente sin atributos. Una función parecida se ejercía con aquellas obras pertenecientes a la realeza o la aristocracia, que al reubicarse en el museo parecían perder parte de su condición elitista. Hasta finales del XVII, no existían los museos como tales, sino las colecciones que en muchos casos suponían también un desplazamiento de las obras desde sus lugares originales, pero que no implicaban el transvase de las mismas desde el ámbito privado al público, una de las características esenciales del museo moderno. Los casos más sobresalientes fueron en este sentido los denominados *gabinetes de maravillas* (*wundercabinets*), donde algunos nobles acumulaban curiosidades llegadas de todas partes del mundo. La heterogeneidad del contenido de estos espacios de exhibición constituía un adelanto del rasgo también heterogéneo de muchos museos, como ocurre proverbialmente con uno de los primeros museos modernos, el *British Museum* de Londres.

Pero, como he dicho antes, esta concepción del museo como contenedor neutro es engañosa, puesto que se basa en la persistente idea de la transparencia de los dispositivos y permite suponer que la obra de arte que acoge en su seno no tan solo no ha perdido ninguna de las cualidades intrínsecas a la misma, sino que las ha acrecentado al aislarla del *ruido* ambiental que la envolvía en su lugar de



Through a Looking Glass (Douglas Gordon, 1999)

origen. El museo, según esta concepción, no solo preserva obras de arte, sino que proporciona las condiciones óptimas para su contemplación, de ahí que en su seno la obra adquiera su verdadera condición de original. Las obras de arte situadas en sus lugares de origen no eran contempladas ni veneradas porque fueran originales, sino por cuestiones muy distintas, relacionada con lo sagrado, con lo bello o con el prestigio social. Es el espacio del museo el que promueve el nuevo culto a la originalidad, culto que eclipsa, a ojos del visitante, todo lo demás.

El mismo Walter Benjamin indica que el cine, como la fotografía, carece de original, no pudiendo ser este ni el negativo, que es un paso anterior al film en sí, ni ninguna de las copias que se distribuyen del mismo. Pero con la digitalización de los films aparece una nuevo tipo de originalidad difusa que se adjudica a la película frente a su copia digital. Se trata de una originalidad ligada más al medio que a la obra en sí misma. Desde esta perspectiva, las filmotecas, a modo de museos, se encargarían de preservar los originales cinematográficos, no tanto por el hecho de que conservaran o restauraran las copias originales, sino porque estarían en condiciones de reproducir su modo de exhibición genuino en un momento en que las salas de cines irían pasándose a la proyección digital y el propio cine buscaría otras formas de exhibición como las que proporcionan los museos. Así la copia en primera instancia, es decir, el producto de un arte que es esencialmente arte de la copia, se convierte en original a través de la conservación de su modo de exhibición.

El modo de exhibición cinematográfico

El cine se instaló, en su momento, en el espacio del teatro a la italiana y lo adaptó a sus necesidades, sustituyendo la escena por una pantalla e incrementando el valor de la oscuridad en la que se sumían los espectadores. Vale la pena prestar atención a la diferencia que existe entre la luz del teatro y la luz de cine. Es decir, a la dialéctica entre la luz de la escena y la de la platea en ambos medios. Si la luz en el cine y en el teatro son dos cuestiones muy distintas, lo es también el valor de la oscuridad en ellos. Podríamos desarrollar la fenomenología de las transposiciones de medios a partir de los distintos tipos de luces con las que están relacionados. La penumbra que envuelve una pintura o un retablo en una iglesia poco tiene que ver con la luz que se proyecta sobre las mismas obras en un museo clásico. Cada uno de los tipos de luz, es decir, de combinación de luz y oscuridad, insta a una manera de relacionarse con la obra. Así, por ejemplo, podemos decir que la oscuridad de la sala de cine es una cuestión mental, mientras que en un teatro la oscuridad de la sala es simplemente ambiental. La luz fotográfica que emana de la pantalla es también distinta de la luz naturalista que



24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro (Douglas Gordon, 2008)

procede de la escena teatral. Estas luces forman parte del dispositivo de exhibición, pero no son el único. La luz, sin embargo, es un elemento esencial en la diferencia entre ver una película en su espacio natural, la sala de cine, o verla, por ejemplo, en televisión. No porque la luz intensa de una sala de estar o de un comedor (que obviamente se puede apagar o amortiguar) incida en la calidad de las imágenes, sino porque ese tipo de luz denota un espacio, el del hogar, que predispone a una forma distinta de experimentar la película.

El cine anula el espacio del público, lo sume en la penumbra y lo convierte en un espacio mental, en una prolongación del imaginario. Por otro lado, en el cine el espacio de la escena pierde materialidad, una materialidad que conservaba incluso la fotografía al prorrogar la que indudablemente tenía la pintura. En ambos casos, las imágenes son entidades aisladas de la realidad por un marco, y la fotografía, antes de que fuera digital, era también como el cuadro un objeto material. Eran objetos en los que la mirada se detenía, sin dejarse llevar por la imaginación o por la memoria. En el cine, por el contrario, el objeto, es decir, la pantalla, pierde materialidad en el momento en que se proyectan sobre ellas las imágenes cinematográficas. Como se acostumbra a decir, el espectador cinematográfico mira a través de la pantalla, más allá de la misma, hacia el mundo imaginario que presenta la escena. El espectador, sumido en la oscuridad y, por consiguiente, inmerso en un espacio imaginario contempla otro espacio imaginario

que se produce frente a él. Los palacios de los sueños, como se han denominado a veces las salas de cine, instalan al espectador más allá de la realidad, por muy realistas que sean los films en ellas proyectados. Ello constituye una experiencia única que trasciende la teatral, puesto que la amplía: el cine arrastra la realidad hacia lo imaginario, mientras que el teatro trae lo imaginario a la realidad. Por otro lado, la experiencia cinematográfica se distingue de la televisiva porque esta disminuye aquella o, por decirlo de otra manera, la transforma en una experiencia distinta que no implica una conexión tan íntima entre los espacios imaginarios del espectador y del programa como la que había entre el film y su público. El espectador de la televisión no mira a través de la pantalla, sino que contempla el conjunto de pantalla y televisión como una inserción en el espacio doméstico. Al cine se va, mientras que la televisión viene.

Cuando el cine se traslada al museo, se convierte esencialmente en pantalla que es contemplada como si fuera una pintura. El espectador ya no mira a través de la pantalla hacia el mundo imaginario, sino que su mirada se detiene en la superficie de la misma, de acuerdo con las expectativas de las últimas vanguardias post-cinematográficas. Lo comprobamos, por ejemplo, en el uso que hace Douglas Gordon del cine en sus instalaciones, desde *24 hour Psycho* (1993) a *Through a Looking Glass* (1999). En la primera, la película de Hitchcock se muestra en una pantalla donde se proyecta tan lentamente que dura veinticuatro horas. Es cierto que la pantalla es translúcida y que, por lo tanto, el film puede verse por ambos lados de la misma, integrando así a los espectadores que se encuentran en el lado contrario, pero esta transparencia impide precisamente la inmersión en el mundo imaginario, ya que el espectador al pretender penetrar en este se ve irremisiblemente proyectado en el mundo real. En una versión ampliada de esta propuesta, *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro* (2008), el film se muestra igualmente ralentizado pero en dos pantallas contiguas: en una transcurre hacia adelante, en la otra hacia atrás. En *Through a Looking Glass* el espectador se halla situado entre dos pantallas en cada una de las cuales se muestra un fragmento distinto de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). En todos estos casos, el modo de exhibición fílmico pierde sus características esenciales al quebrarse la relación lineal que tradicionalmente relaciona el proyector, el espectador y la pantalla. La proverbial linealidad del dispositivo fílmico hace desaparecer la materialidad del espacio de la sala de proyección, un espacio que en el museo retorna transformado en elemento esencial de la nueva dramaturgia del film.

Los espacios de la memoria

El museo es un espacio mnemotécnico. Cuando se extingue la efectividad de las antiguas Artes de la memoria⁵, es decir, en el siglo XVIII, aparecen los museos

⁵ El arte clásico de la memoria implicaba la memorización de lugares conocidos, como una iglesia o un edificio, y la colocación mental en sus espacios de imágenes llamativas que fueran capaces de representar las partes del discurso que se quería recordar. Se trata de transformaciones mentales que valdría la pena considerar a la hora de pensar en las modificaciones espaciales que experimentan ciertos espacios de exhibición como los museos cuando penetran en ellos otros medios, pero ahora no es posible extenderse en ello. Para el arte clásico de la memoria ver el espléndido libro de Frances Yates: *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.



24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro (Douglas Gordon, 2008)

como lugares donde almacenar toda la memoria visual del mundo, a la manera en que las bibliotecas, mucho más antiguas, almacenaban la memoria textual. Pero reparemos en la diferencia entre unos y otras. La biblioteca se limita a almacenar y catalogar libros, pero no modifica la forma de leerlos, porque el modo de exhibición del libro es intrínseco al objeto, a la relación íntima que este establece con el lector. Un libro se puede abrir en cualquier parte y la relación queda establecida con quien lo lee, se encuentre en el espacio en que se encuentre (por ello los actuales dispositivos electrónicos de lectura no implican una modificación sustancial de la experiencia de la misma). Sin embargo, el museo no actúa de esta manera, ni siquiera cuando se convierte en una especie de desván donde se acumulan objetos sin demasiado orden ni concierto, como es el caso del *Victoria and Albert Museum* de Londres o del *Hermitage* de San Petersburgo. Los objetos visuales proponen siempre un tipo muy peculiar de conexión con el espectador, relacionado con mayor o menor intensidad con el concepto de espectáculo y que poco tiene que ver con el libro. Esto sucede incluso en el caso del cine, el espectáculo que más se acerca al dispositivo de la lectura porque promueve un tipo de intimidad pública que es un sucedáneo de la intimidad privada de la lectura. Solo que en esta el juego que se establece entre los imaginarios del lector y de la obra es absolutamente mental, mientras que en el cine el mismo juego se ha desplazado al dispositivo, concretamente a la arquitectura del espacio que alberga la experiencia cinematográfica.

El museo es, pues, un espacio de la memoria pública, lo que lo convierte en una prolongación, por un lado, de las colecciones privadas o de los *wundercabinets* y por el otro de las Artes de la memoria, todo ello entrelazado con la nueva concepción del espectáculo que la modernidad propone. En ellos la condición espectacular de las obras de arte visuales se acrecienta. Las obras se ofrecen a una contemplación pasajera, al margen de que los estudiosos puedan acudir excepcionalmente a ellos para una visión más atenta de las mismas. Poco a poco se promocionará el espectáculo del aura, es decir, del recuerdo original. La visita a los museos era, para los ciudadanos del siglo XIX, una incursión a unos verdaderos espacios de la memoria, donde se contemplaban, fuera de contexto y exentos de función alguna, objetos visuales que en otro momento formaron parte de unos espacios concretos donde tenían una función determinada. Peter Greenaway explora este fenómeno en su instalación sobre el cuadro de Paolo Veronese, “Las bodas de Caná”. La historia del cuadro es una perfecta alegoría de la transmedialidad. Fue concebido en 1563 para el refectorio del convento de la isla de San Giorgio Maggiore de Venecia que había diseñado Andrea Palladio, pero en 1797 las tropas de Napoleón se lo llevaron troceado al Louvre. El montaje que Peter Greenaway efectuó en 2009 consistía en proyectar una copia digital del cuadro en el refectorio veneciano originario, añadiendo otras proyecciones en los muros del mismo, aprovechando las características arquitectónicas del lugar. Se trataba de un espectáculo multimediático que combinaba pintura, cine, arquitectura y música. El espacio de exhibición emergente de esta mezcla no era el de ninguno de los medios que la componían, sino una combinación cambiante de los mismos que proponía una teatralización de la memoria pictórica.

Este concepto escenográfico de la memoria, tan ligado a las propuestas de las Artes de la memoria clásicas, constituye la característica más destacada de las transformaciones que experimentan las formas cinematográficas al inscribirse en el museo o las salas de exposiciones. Cuando Godard ideó para el Centro Pompidou de París su proyecto de exhibición titulado *Collage(s) de France, archéologie du cinéma d'après JLG* (finalmente desvirtuado y convertido en una exposición denominada *Voyage(s) en Utopie* que fue inaugurada en 2006), no perseguía otra cosa que una teatralización análoga de la memoria cinematográfica profunda, a través de una operación arqueológica y, por tanto, memorística, dispuesta en diversas escenas temáticas. Tanto Greenaway como Godard proponían, cada cual a su manera, un ensayo sobre la memoria, expuesto a través de una estructura teatral-cinematográfica. Tal ensayo, articulado en el caso de Godard mediante materiales muy diversos, aunaba memoria y pensamiento. Convertía los recuerdos, alegorizados a través de imágenes, en formas para pensar en la línea que él mismo había inaugurado años atrás con *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

La forma instalación

El cine, al entrar en el espacio del museo, ve desaparecer la simbiosis de imagi-



Vue d'ensemble



Salle 1 – Le mythe



Salle 1 – Le mythe



Salle 2 – L'humanité



Salle 3 – La caméra



Salle 3 – La caméra



Salle 4 – Le(s) film(s)



Salle 5 – L'inconscient



Salle 6 – Les salauds



Salle 6 – Les salauds



Salle 7 – Le réel



Salle 8 – Le meurtre



Salle 8 – Le meurtre



Salle 9 – Le tombeau



Vue d'ensemble

Collage(s) de France (J.L. Godard 2006)

narios que caracterizaba su modo de exposición y que a la vez constituía el fundamento de su espacio de exhibición. Por su parte, el espacio del museo también se transforma, puesto que pierde su pretendida neutralidad. Ya no está consti-

tuido por recintos ajenos a lo que contienen: simples muros donde se cuelgan los cuadros o salas donde se acumulan esculturas. La imagen fílmica (y sus correlatos, la imagen videográfica y la imagen digital), se disponga como se disponga, activa el espacio del museo, estableciendo de entrada una dirección concreta de la mirada y esculpiendo a la vez el espacio museístico para materializar a través de su nueva forma la estructura del espectáculo.

Pero esta fenomenología primaria daría cuenta simplemente de una incursión mecánica del cine en el museo: la proyección de films en alguna de sus salas. Sin embargo, como he dicho antes, el propio cine se expande o se despliega al acercarse al museo. Desaparecen, como digo, sus espacios imaginarios. El del film se esfuma porque, en el museo, la imagen cinematográfica adquiere un valor distinto, conjunción compleja entre vectores emocionales, didácticos y memorísticos que se superponen a los narrativos. Y el del espectador se transforma porque este abandona su pasividad y reconfigura con los movimientos de su cuerpo y de su mirada la dramaturgia del espectáculo o la narratividad del mismo. Es sintomático que en el museo, la pantalla cinematográfica pierda la proverbial unicidad que le había caracterizado a lo largo de su historia, excepto en casos muy concretos de carácter experimental, ligados casi siempre de forma muy significativa a las exhibiciones internacionales celebradas a lo largo del pasado siglo. En el museo, la pantalla cinematográfica se divide, no solo virtualmente como ocurre con los dispositivos de multipantalla o de multi-imagen tan característicos de Greenaway, sino también físicamente, al estructurarse el espectáculo a través de diversas pantallas que, cuando se insertan en el espacio museístico, lo reconfiguran con sus interacciones: “mientras que el espacio, profundo e ilusionista, del film había reinado de forma suprema, atrayendo toda la atención del espectador, en las instalaciones (...), una diversidad de espacios empiezan a competir para focalizar el significado”⁶. A la vez, el espacio-tiempo cinematográfico se descompone en unidades espaciales que representan un tiempo hecho jirones, un tiempo en ruinas. Benjamin, en sus tesis sobre la historia, dijo que esta era una acumulación de ruinas. Cuando el cine entra en el museo, deja al descubierto el potencial memorístico que encierran sus obras, como demostraban las *Histoire(s) du Cinéma*, y promociona, a través de la forma, la instalación de un proceso de pensamiento basado en los fragmentos y capaz de redescubrir los significados esenciales de estos. Las instalaciones, que surgen de la hibridación del espacio museístico con otros medios, generan lugares emocionales, suponen la plasmación de verdaderos estados mentales en los que se combina lo emocional con lo racional para promover la reflexión. En este sentido, la muestra *Hitchcock y el arte: coincidencias fatales*, celebrada en el Centro Pompidou de París en el 2001, resulta emblemática, ya que estaba organizada en torno al eje que configuraba un sorprendente parangón entre la tradición pictórica y el cine de Hitchcock —es decir, un primer encuen-

⁶ Kate Mondloch: *Screens. Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 5.

tro prototípico entre el museo y el cine—, elaborado a través de la reconversión escenográfica del espacio museístico —la segunda fase del fenómeno. El contacto entre la imagen pictórica y la cinematográfica en un espacio transformado generaba una plataforma emocional capaz de activar la imaginación del visitante. Se confirmaba así lo que luego han venido corroborando las distintas incursiones que diversos cineastas han efectuado al museo (Varda, Farocki, Berliner, Erice y Kiarostami, Patino, Guerín, Akerman, etc.): que, en esta hibridación entre museo y cine, coinciden los vectores de los modos estéticos contemporáneos más poderosos: el ensayo, la instalación y la imagen interfaz. Tres aspectos de una misma forma innovadora de pensar con las imágenes.

Palacios de la memoria: el cine desplazado

La relación del cine con el museo pone de relieve el problema de los modos y de los espacios de exhibición, fenomenologías que se acostumbran a olvidar cuando se estudian los distintos medios, pero que cobran un protagonismo esencial a la hora de establecer relaciones entre los mismos. Toda obra es el centro de una ecología mediática que ofrece más resistencia a los desplazamientos que la propia obra en sí. Elementos como la luz de los recintos de exhibición o la forma en que los distintos medios relacionan al espectador con la obra y a ambos con la memoria y el imaginario son cuestiones que es necesario abordar a la hora de plantearse el fenómeno contemporáneo de la transmedialidad. Ello es especialmente importante por lo que se refiere a las conexiones, cada vez más intensas, entre cine y museo, cuya sinergia empieza a conformar ya nuevas maneras de experimentarlos y por consiguiente da paso a modos de exhibición inéditos.

Palabras clave: Modo de exhibición, espacio de exhibición, ecología mediática, arte de la memoria, museo, cine, instalaciones.

Palaces of memory: displaced cinema

If we compare the cinema with museums in terms of the space and form in which a work is exhibited, phenomenological issues that are typically overlooked become quite important. Every work is the epicenter of an entire ecology of the place where it is exhibited, and while a work itself can be easily transported from one place to another, its surrounding medium cannot. For example, the lighting in an exhibit, or the way the various media situate the spectator in relation to the work of art, or how the spectator or work of art is historically or culturally contextualized are all questions that come to light once one addresses the current phenomena of transmediality. This is especially important for comprehending the ever-growing connections between cinema and museums, and the synergy that is now beginning to create novel ways of experiencing both worlds and is developing into new forms of exhibition.

Key words: Forms of exhibition, places of exhibition, mediatic ecology the art of memory, museums, cinema

Fecha de recepción: 20/01/2012 Fecha de aceptación: 31/01/2012